

ŠEKSPĪRA RECEPCIJA PADOMJU LATVIJĀ. OĻGERTA KRODERA INTERPRETĀCIJAS

Amerikāņu zinātnieks, tulkošanas teorētiķis Lorenss Venuti (*Lawrence Venuti*) savā darbā “Tulkošana. Intertekstualitāte. Interpretācija” izrādes režisora darbu pielīdzina tulkotāja darbam un norāda: “Tulkošana nav tikai kontekstualizēta, bet arī *de*kontekstualizēta, ciktāl tā tulkojumu pārraksta tādos terminos, kas ir saprotami un interesanti šā tulkojuma uztvērējiem, ievietojot to atšķirīgos valodas lietojuma rāmjos, citās kultūras vērtībās, citās sociālajās institūcijās un bieži arī citos vēsturiskajos mirkļos”¹ [Venuti 2009: 162]. No šāda aspekta pētot Šekspīra darbu iestudējumus Latvijas teātros, var secināt, ka uz ikviena režisora rokrakstu savas pēdas atstāj arī laikmets, kurā iestudējums radīts.

Latvijā Šekspīrs tiek iepazīts salīdzinoši agri. Senākais zināmais Šekspīra darbu tulkojums, ko savā promocijas darbā “Latviešu dzejas publikācijas un vienotas literārās telpas veidošanās: 1789–1855” minējusi *Dr.phil.* Ināra Krekele-Klekere, ir Hamleta monologs vienā no Engures mācītāja Johana Pētera Branta korespondencēm, kuras, sākot ar 1824. gadu, ar vienādu virsrakstu “No Engurēm” publicētas “Latviešu Avīzēs”:

Voi būšu kāds, voi ne? Tas prasāms gan.

Voi labāk ir tās pasaul's trakumus

Un nāves dzelonus ciest klusām sirdī,

Jeb postīt visu lielu mokas pulku

Un postot pīšļos krist? Krist pīšļos? Miegā! utt. [LA 1826: 2].

1884. gada 30. augustā Jelgavas Latviešu biedrība pilsētas teātrī pirmo reizi latviešu valodā izrāda Šekspīra darbu – Roberta Jansona tulkojumā un vadībā bija sagatavots “Venēcijas tirgotāja” uzvedums. 1888. gada 1. maijā skatītāji pirmo reizi ar Šekspīra varoņiem tiekas “Venēcijas tirgotāja” profesionālā iestudējumā Rīgas Latviešu teātrī. Kopš tā laika līdz mūsu dienām uz dažādām Latvijas profesionālo teātru skatuvēm, pēc Eduarda Smiļģa Teātra muzeja datiem, tikuši veidoti ap 200

¹ Šeit un turpmāk – *V. L.* tulkojums.

inscenējumi 24 Šekspīra lugām. 1892. gadā J. Dravnieks Jelgavā izdod Jāņa Rempētera (pseud. J. Liekais) pārtulkoto traģēdiju "Hamlets". Pirmizrāde notiek 1894. gada 12. oktobrī Rīgas Latviešu teātrī, izraisot polemiku tā laika presē. Galvenokārt strīds ir par Hamleta tēla traktējumu, kā arī par kritikas objektivitāti¹. 20. gs. 20. un 30. gados "Hamlets" ir visvairāk izrādītā Šekspīra traģēdija – to iestudē trīs reizes. 1922. gadā – Dailes teātrī ar Eduardu Smiļģi galvenajā lomā. 1923. gadā "Hamletu" iestudē arī Nacionālais teātris ar Jāni Ģērmani Hamleta un Jāni Osi Klaudija lomā. Šajā pirmizrādē skatītāji dzird lugas tekstu jaunā tulkojumā – to veicis Jūlijs Roze, un pirmo reizi drukātā versijā tas izdots jau 1921. gadā. 1932. gadā top jauns Nacionālā teātra "Hamlets", un to iestudē bijušais Maskavas Dailes teātra aktieris Mihails Čehovs, kurš pats trīs izrādēs – 21., 23. un 25. oktobrī² – ir arī titullomā. Hamleta lomā vēlāk viesojas arī Kauņas Valsts teātra aktieris Andrius Oleka-Žilinskis, par kuru izdevumā "Kadets" recenzents Em. Gr. raksta: "Viņa valoda izrādē nekādu disonansi neienes, un tās kopiespaids bija viesim visai labvēlīgs" [Em. Gr. 1933: 51]. Interesants ir fakts, ka iestudējumam mūziku raksta komponists Jānis Kalniņš, kurš vēlāk, 1935. gadā Zalcburgā, sacer operu "Hamlets", kas pirmizrādi uz Latvijas Nacionālās operas skatuves piedzīvo 1936. gada 17. februārī. "Hamlets" ir pirmais pasaules literatūras klasikas darbs, kas atspoguļots latviešu opermūzikā.

1940. gada 17. jūnijā sākas pirmā padomju okupācija Latvijā, un "ieteikumi", aizliegumi un ierobežojumi kultūras jomā sākas jau pāris dienu pēc Latvijas okupācijas [Zelmenis 2007:15]. Tiek izveidotas dažādas institūcijas, kuru galvenā funkcija ir kontrole: Galvenā literatūras un izdevniecību pārvalde, Mākslas lietu pārvalde, Kinofikācijas pārvalde u. c. Pēckara posmā teātru darbību nosaka VK(b)P CK 1946. gada 26. augusta lēmums "Par dramatisko teātru repertuāru un pasākumiem tā uzlabošanā" [Radzobe 2013: 171]. Teātru repertuāros tiek iekļautas politizētas, ideoloģiski piesātinātas padomju autoru lugas, kurās darbojas tipoloģiski vienādi pozitīvie varoņi. Ideoloģizēta repertuāra apstākļos pasaules klasikas darbi teātriem ir iespēja uzturēt augstu māksliniecisko līmeni trupā un rādīt augstvērtīgu dramaturģiju skatītājiem. Tomēr padomju okupācijas pirmajos gados Latvijas teātru repertuārā praktiski nav Šekspīra traģēdiju. Iespējams, viens iemesls ir kultūras iestādēm saistoši politiskie normatīvi. Jau minētajā lēmumā "Par dramatisko teātru repertuāru un pasākumiem tā uzlabošanā" teikts: "Liels trūkums Mākslas lietu pārvaldes un dramatisko teātru darbībā ir viņu pārāk lielā aizraušanās ar vēsturisku lugu izrādīšanu." Savukārt 1946. gada 14. augusta lēmumā "Par žurnāliem "Zvezda" un "Leņingrad" pārmests, ka izdevumi "sāka publicēt darbus, ko caurstrāvoja

¹ Recenzijas publicē "Dienas Lapa", "Baltijas Vēstnesis", "Düna Zeitung" no 1894. g. 13. oktobra līdz 1895. g. 30. novembrim.

² Šie datumi minēti sludinājumā laikrakstā "Rigasche Rundschau" Nr. 238 (20.10.1932.).

skumjas, pesimisms un vilšanās dzīvē” [Radzobe 2013: 169]. Drūmu noskaņu kultivēšana arī uz skatuves nesenā kara un represiju kontekstā nebūtu vēlama. Otrs iemesls varētu būt kara un pēckara gados paputinātie aktieru kolektīvi, kas režisoriem sagādāja grūtības iestudēt tik sarežģītus darbus kā Šekspīra traģēdijas. Izņēmums ir E. Smiļģa iestudējums “Romeo un Džuljeta”, kas ir pirmā izrāde Dailes teātrī pēc sarkanās armijas ienākšanas Rīgā 1944. gadā. Taču tas nav jauniestudējums, bet tā sauktā vācu laika iestudējuma atjaunojums. Pirmā Šekspīra traģēdija pēckara gados uz skatuves ir “Otello” (1952) Drāmas teātrī. Kritika gan atzīmē izrādes pareizo idejisko traktējumu, taču atzīst, ka “inscenējums neiezīmējās ar sevišķiem vienreizējiem sasniegumiem” [Kalniņš 1952: 4] un titulvaronis “emocionāli nesasniedz Šekspīra varonim atbilstošu augstumu” [Kurmīte 1952: 6].

LPSR Daugavpils Krievu drāmas teātris ir pirmais, kas Latvijā pēc kara iestudē “Hamletu” (1954). Režisors ir bijušais izsūtītais Sergejs Radlovs, kuram ir liegtas tiesības dzīvot Maskavā vai Ļeņingradā. Izrādē stipri ticis īsināts trešais un ceturtais cēliens, jo režisors Sergejs Radlovs veido izrādi pēc tulkota 1603. gada kvarta izdevuma. Lai gan padomju laika avotos nav minēts traģēdijas tulkojuma autors, visdrīzāk, tas ir S. Radlova dzīvesbiedres, literātes un tulkotājas Annas Radlovas tulkojums krievu valodā, kas Maskavā tika izdots 1937. gadā¹. Sakrīt arī nosaukums – “Hamlets, dāņu princis”.

1959. gadā “Hamlets” vienlaikus top divos teātros.² Drāmas teātrī iestudējumam ar nosaukumu “Dāņu princis Hamlets” izmantots jau pazīstamais Jūlija Rozes tulkojums. Lai gan Ž. Katlapa režija tiecas uz filozofisku tēmu risināšanu mākslā, kas atbilstu jau vēlākiem teātra procesiem, Lilija Dzene norāda uz principiālu Ž. Katlapa problēmu: “Ar savu metodi tuvodamies jaunākā laika prasībām, viņš liktenīgi nesajūt un nedzird citu laikmeta prasību – lasīt klasikas darbus ar aktuāla interpretētāja attieksmi” [Dzene 1979: 184].

Lielāku ievērību teātra vēsturē guvis Dailes teātrī paralēli tapušais iestudējums, kam jaunu tulkojumu sadarbībā ar Valdi Grēviņu un Eduardu Smiļģi devis Kārlis Egle. Hamlets Harija Liepiņa tēlojumā tiek traktēts kā aktīvs cīnītājs, nešaubīgs, dedzīgs, aizrautīgs, bet, tajā pašā laikā, “vērīgas, meklējošas domas vadīts”, jo “nevarēja sākt kārtot rēķinus (..), rūpīgi neapsvēris visus apstākļus un vispirms neticis skaidrībā pats ar sevi” [Grēviņš 1971: 193]. Savukārt Artūra Dimitera Klaudijs ir personība, lai arī ļauns un amorāls, tomēr spēcīgs pretinieks ar skaidru savas varas apziņu. “Te arī izaug liela mākslas patiesība, te izaug monumentālais izrādes stils,” raksta M. Grēviņš [Grēviņš 1971: 195].

¹ Domāts: Шекспир Вильям. Гамлет, принц Датский. Перевод Анны Радловой. М: Искусство, 1937, 250 с.

² Iespējams, tas ir iemesls, kāpēc 1959. g. Liepājā O. Krodērs izvēlējās iestudēt J. Kalniņa operu “Uguni”, nevis “Hamletu”.

Jauns skatījums uz Šekspīru ir izsūtījuma dēļ pavēlu radošo darbību sākušajam O. Kroderam, kura radošajā biogrāfijā ir deviņi Šekspīra lugu iestudējumi – “Romeo un Džuljeta” (1966), “Hamlets” (1972, 1984, 1997, 2008), “Ziemas pasaka” (1980), “Ričards III” (1990), “Otello” (1999), “Karalis Līrs” (2006), tāpat “šekspiriādei” var pieskaitīt Mārtiņa Zīverta lugas “Āksts” iestudējumu Liepājas teātrī (1989). Klasika režisoram ir tikai avots, ar kura palīdzību runāt par sava laikmeta aktualitātēm, par mākslinieka vietu sabiedrībā, par humānisma un varas pretrunām, apstākļiem, kas *morāli degradē personību*. Tāpat formas meklējumos O. Kroders nevirās no eksperimentiem un atkāpēm no realisma.

O. Krodera pirmā režijas skola pēc atgriešanās no izsūtījuma ir iespēja 1956./1957. gada un 1957./1958. gada sezonā Dailes teātrī praktizēties pie Smiļģa, asistējot viņam vairākos inscenējumos – “Spēlēju, dancoju” (1956), “Bija vai nebija Ivans Ivanovičs?” (1956), “Pasaules pilsonis” (1957) un citos. Kā patstāvīgs režisors viņš darbojas Poligrāfiķu centrālā kluba dramatiskajā kolektīvā. 1958. gada beigās Kultūras ministrija komandē O. Kroderu uz režisoru semināru Maskavā, bet pēc tā noslēguma norīko darbā Valsts Liepājas muzikāli dramatiskajā teātrī. Pirmā viņa iestudētā izrāde profesionālā teātrī ir J. Kalniņa opera “Ugunī” (1959). Jau 1963. gada rudenī Oļģerts Kroders dodas uz Maskavu, lai mācītos A. Lunačarska Valsts teātra institūta organizētajos augstākajos režisoruursos, un pavada tur veselu gadu. Šajā laikā viņš iepazīst krievu teātra radošo meklējumu procesus, kas laužas ārā no 40. un 50. gadu stagnācijas, un vēlāk atzīst, ka visvairāk ietekmējies no izcilā režisora, Staņislavska sistēmas interpreta un psiholoģiskā realisma virtuozā Anatolija Efrosa. Mācotiesursos Maskavā, O. Kroderam laimējas noskatīties arī vairākus ārzemju režisoru iestudējumus, tajā skaitā Berlīnes ansambļa, Franču Komēdijas, kā arī Karaliskā Šekspīra teātra viesizrādes, tostarp Pītera Bruka (*Peter Brook*) iestudēto Šekspīra traģēdiju “Karalis Līrs”. P. Bruks, kura aktieri izmanto gan Konstantīna Staņislavska, gan Ježi Grotovska, gan Antonēna Arto atklājumus, pirmais no Eiropas slavenajiem režisoriem atļāvās meklēt saskarsmes punktus starp traģēdijas varoņiem un iestudējuma laika sabiedrību. Turklāt “Karāļa Līra” iestudējumā Bruks velk paralēles ar Semjuela Beketa absurda drāmu noskaņu. Kādā intervijā viņš pauž, ka “ kaut kādā ziņā šī luga tik acīmredzami paceļas pāri vēsturiskajai konkrētībai, ka to var salīdzināt ar mūsdienu lugu, ko būtu varējis uzrakstīt Bekets” [Брык 1996: 114]. P. Bruka interpretācija atstāj ievērojamu iespaidu uz O. Kroderu, un vēlākajos iestudējumos viņš arvien vairāk atļaujas avangardiskus elementus izrādes noskaņas radīšanai, bet klasikas darbu iestudējumos kaut zemitēkstā cenšas runāt par sava laika aktualitātēm. Sajūsmu O. Kroders izsaka arī par britu aktiera Džona Gilguda (*Sir Arthur John Gielgud*, 1904 –2000) monoizrādi pēc Šekspīra darbu motīviem “Cilvēka mūžs”. Žurnālā “Māksla” Kroders par izrādi raksta: “Profesionālā prasme Gilguda mākslā atrodas jau tai augstumā, kad kļūst

nemanāma. Domas mērķtiecīgā precizitāte un katras frāzes filozofiskais vērtējums nav šķirams no priekšnesuma izlīdzinātas harmonijas un dabiskās nepiespiestības, kas nav domājama bez izkoptas un brīvas elpošanas. Tāpat arī emocionālā pārdzīvojuma padziļināts lirisms nav šķirams no runas muzikalitātes, intonatīvās un tonālās bagātības. Spēja vienā mirklī maksimāli iekļauties rakstura domu un rīcības loģikā (..) [Kroders 1964: 53]. Gilgudā viņš saredz aktiera meistarības paraugu un vēlāk savos teorētiskajos rakstos mudina aktierus izkopt šeit uzskaitītās prasmes.

1964. gadā, atgriezies no Maskavas, O. Kroders sāk strādāt Valmieras Drāmas teātrī. Pirmais iestudējums, kurā Kroders mēģina īstenot praksē jaunus klasikas interpretācijas principus, ir Šekspīra traģēdija "Romeo un Džuljeta" (1966). Savās piezīmēs viņš raksta: "Šodien – Šekspīra demokratizācija. Bez ārējā romantiskā skaistuma. Jāatsakās no iepriekšpieņemtā. Vajadzīga patiesība, neizskaistināta, dažbrīd pat netikama. Poētisms zināmā mērā dabū ciest, bet to ar uzviju atsver raksturu atklāsmju dziļums" [Freinberga 1996: 47]. Pirmais, ko režisors dara – padara tekstu prozaiskāku, lai atturētu aktierus no pantu skandēšanas. 60. gadu dumpīgumam un rietumu seksuālajai revolūcijai atbilst arī galveno varoņu traktējums – mīla ir "vairāk jutekliska nekā pārcilvēciska" [Freinberga 1996: 49]. Romeo parādās bez krekla un Džuljeta – caurspīdīgā naktskreklā. Pieņemšanas izrāde raisa satraukumu vērtētāju vidū. Žurnālā "Dadzis" par iestudējumu parādās T. Stāviķa satīra "Recenzijas vietā". Tā ir veidota kā viena lugas aina, kurā darbojas Romeo, kurš sevi salīdzina ar Tarzānu, Džuljeta un skatītāju koris. Remarkās norādīts, ka darbības vieta ir "Valmieras teātra skatuve", bet darbības laiks – "mūsdienas", bet "priekškara nav, tāpat kā Valmieras teātri" [Dadzis 1966: 6]. Arī teātra zinātnieks Viktors Hausmanis režisoram pārmet varoņu mūsdienīgošanu. Recenzijā, kas publicēta žurnālā "Karogs", Hausmanis norāda, ka Kroders radījis "tālāku progresiju" igauņu Vanemuines teātra piemēram, kur Raiņa luga "Jāzeps un viņa brāļi" iestudēta tā, it kā Jāzeps būtu "viens no mūsu vidus". Kroders esot padarījis varoņus "vienkāršākus un nepievilcīgākus", tīši graujot priekšstatus par Šekspīra darbu, un, cīnoties pret "viltus idillismu", režisors gribot nojaukt pašu Šekspīra lugu [Hausmanis 1966: 147]. Hausmanis arī atzīst, ka skatītāji izrādi neredzēs tādu, kā aprakstīts recenzijā, jo teātris solījies izdarīt izmaiņas. Taču, iespējams, tieši uzspiestās korekcijas izjauca iestudējuma māksliniecisko viengabalainību, un tāpēc skatītāji to īsti nepieņēma. Arī pats Hausmanis savā recenzijā secina, ka "iestudējums nav vienkārša neveiksme vai nejaušība, jo tajā izpaužas **lidz galējībai novests princips**"¹ [Hausmanis 1966: 147].

Kroders tomēr neatsakās no novatoriskiem meklējumiem Šekspīra darbu iestudējumos, un viņam spīdoši tos izdodas realizēt 1972. gada "Hamleta" iestudējumā. Vadmotīvs ir Hamleta vai "domājošā cilvēka" pretstatījums "rīcības cilvēkam"

¹ Izcēlums mans – V. L.

Klaudijam jeb varas personifikācijai, līdzīgi, kā iepriekš Smilģim. Tomēr viņš atsakās no heroisma, kas kļuvis par klišeju, un iet pa psiholoģiskās motivācijas ceļu. Turklāt iestudējumā jaušama gan eksistenciālisma filozofijas, gan arī ekspresionisma estētikas ietekme: skatuves iekārtojums drīzāk raksturo galvenā varoņa izjūtas nevis norises vietu; liela nozīme ir gaismu partitūrai. Īpaši spilgti tas redzams Hamleta monologa “Būt vai nebūt” skatā. Aktieris monologu runā, kļīstot pa tumšiem gaitenīem – grafisko kulišu labirintu, kur viņu tikai brīžiem, zīmīgāko frāžu laikā, ņer gaismas stars. Viss pārējais skan tumsā. Jau izrādes sākumā tiek manifestēta Hamleta absolūtā nesaderība ar pārējo pasauli kā vienīgā “cilvēka” pretstats cilvēcību zaudējušam pūlim. Bieži prožektora stars no tumsas izrauj tikai vienu tēlu, pārējie tajā brīdī ir kā nekonkrēts fons. Šo efektu pastiprina skaņas, kas veido atbalsi kori Rēga tekstam. Ekspresionisms nojaušams arī zemtekstā, kur jaušama 70. gadu ideoloģizētās vides radītā nomāktība Latvijā, taču vēstījumam piemīt arī aizejošo 60. gadu dumpīgums. Galvenais varonis saprot, ka vajadzētu cīnīties pret ļaunumu, tikai nezina – kā, jo vara ir tik nesatricināma un nežēlīga. Kroders pats atzīst: “Protams, ka piedomājām, kā varētu padomju varu parādīt.”¹ Varu izradē personificē ne tikai Klaudijs, bet iezīmē arī Fortinbrass un karaļa ideoloģiskais padomnieks Polonijs. Varas nesatricināmība izpaužas scenogrāfijā – uz skatuves ir augstas kāpnēs, kuru galā novietoti divi karaļa troņa krēsli (scenogrāfs Arnolds Plaudis). Apkārt kāpnēm labirinta veidā izvietotas kulisēs, kas veido ejas, kuras beidzas pie troņiem. Lai kuru eju labirintā izvēlētos, tā ved vai nu strupceļā, vai pie varas kājām. Absurda apjausmu pauž dominējošā melnā krāsa, zīmīgās vietās atskan baisi pūces brēcieni, nežēlības teātra elements ir karaļa šaustīšanās ar pletnēm. Noklusētas patiesības, melu un baiļu atmosfēra veido izradē fonu, uz kura tik neiederīgs izskatās Hamlets. Iestudējuma koncepcijai pakļauti vairāki būtiski K. Egles tulkotā teksta labojumi, ko izdarījis režisors. Teksta labojumi tapuši arī iestudējuma gaitā, vēstījumu iekodējot arī nojaušamā zemtekstā. Mērķis ir akcentēt tā brīža skatītājam pazīstamas un aktuālas tēmas – represijas pret citādi domājošajiem, varas balstīšanos uz plašu spiegu tīklu un tuvo cilvēku nodevību.

Sasaisti ar laikmetu Kroders turpina arī nākamajā “Hamleta” iestudējumā VLT 1984. gadā. Taču, tāpat kā Valmierā “Romeo un Džuljetu”, tā arī Liepājā aktieru un publikas iepazīstināšanai ar Šekspīru Kroders vispirms iestudē traģikomēdiju “Ziemas pasaka” (1980). Lai arī teātra zinātnieki nav šādu faktu atzinuši, Liepājā šajā periodā ap Kroderu, līdzīgi kā pirms tam Valmierā, veidojās domubiedru grupa, kas atzina viņa aktiermākslas principus, uztvēra iecerēto koncepciju un spēja to realizēt.² To apliecina arī režisora atstātie pieraksti. O. Kroders

¹ Intervijā raksta autorei 2011. gada 15. decembrī, ieraksts glabājas autores arhīvā.

² Autorei apgalvojuma pamatā ir intervijas ar aktieriem, kā arī personīgā pieredze, šajā posmā strādājot VLT, tostarp Krodera iestudējumus.

rūpīgi plānoja repertuāru un pedantiski rakstīja potenciālo tēlotāju sarakstus. Šie lomu saraksti apliecina, ka arī Liepājas teātrī O. Kroderam bija savs aktieru loks, kuriem viņš meklēja atbilstošus iestudējumus vai arī kuros saredzēja potenciālu konkrētu tēlu raksturu iemiestošanai. Turpinot varmācības nolieguma tēmu, 1984. gadā Kroders iestudējumā “Hamlets, dāņu princis” īpaši akcentējis savu noraidošo attieksmi pret militarismu. Tas ir tiešs protests pret valdošo politiku Padomju Savienībā. Kopš 1979. gada turpinās PSRS invāzija Afganistānā, kurp piespiedu kārtā tiek nosūtīti arī Latvijas jaunieši, un daudzi no viņiem iet bojā. Arvien vairāk jaunu vīriešu labprātīgi piekrīt ievietošanai psihiatriskajās klīnikās, lai tikai nebūtu jādodas armijā. Polijā jau vairākus gadus oficiālā vara mēģina apspiest sociāli politisko kustību “Solidaritāte”¹. PSRS turpinās dziļa stagnācija, tomēr ģeopolitiskie notikumi rada trauksmes sajūtu sabiedrībā, pārmaiņu priekšnojautu.

Izrādē vairs nav tiešas humānisma un tirānijas konfrontācijas, tā drīzāk ir emocionāla saruna ar skatītāju par to, kas notiek ar cilvēku kā indivīdu, ko viņš var iesākt tik nestabilā laikā. Novatorisks ir Klaudija traktējums – viņš vairs nav dzelzainā varas mehānisma iemiesojums, bet pretrunu plosīts, no ārējiem apstākļiem atkarīgs cilvēks, kurš meklē Hamletā sabiedroto, kas īpaši tika uzsvērts vienā no tēlotāju sastāviem, kur Klaudijs (Juris Bartkevičs, dz. 1950. g.) un Hamlets (Jānis Makovskis, dz. 1953. g.) faktiski ir vienaudži. Karalis arī patiesi mīl Ģertrūdi, tomēr realitātē viņš ir valdnieks, kas apņēmies stingri vadīt valsti, slepkava, kas uz mērķi gājis ar pārliecību, ka tas attaisno līdzekļus. Šis Klaudija tēla pretrunas iezīmētas arī tekstā, izdarot labojumus. Atrisinājums, ko traģēdijā piedāvā Šekspīrs, ir Hamleta bojāeja cīņā, pēc kuras jaunais valdnieks, iekarotājs Fortinbrass, liek godināt mirušo Hamletu kā varoni. 1984. gada iestudējumā, līdzīgi kā iepriekšējā, nekādas godināšanas nav. Kroders šoreiz rīkojies vēl neiecietīgāk nekā pirmajā iestudējumā, pārvēršot Fortinbrasa tēlu no pozitīvā varoņa negatīvajā. Izrādes finālā Fortinbrass tiek rādīts kā kara invalīds, ko uz skatuves uzved koka ratiņos. Ar to tiek demonstrēts, ka militarisms Krodera izpratnē ir cilvēces kroplības izpausme.

“Hamlets” režisoram kļūst par nozīmīgāko radošo atskaites punktu un interpretācijas avotu, par viņa laikmeta izjūtas paudēju konkrētajā brīdī. Hamleta vai “domājošā cilvēka” pretstatījums “rīcības cilvēkam” Klaudijam vai varas personifikācijai nav jauna traģēdijas interpretācija, tomēr O. Krodera novitāte ir iestudējuma ciešā sasaiste ar aktuālo situāciju Latvijā, atteikšanās no romantizētās Šekspīra varoņu heroizācijas, cilvēka izveles situāciju akcentēšana. Turklāt viņam ir būtiski iekļaut izrādē ētisko formulu, runāt par garīguma deficītu pasaulē. Šajā ziņā

¹ 1980. g. 31. augustā Polijas Tautas republikas valdība un Gdaņskas kuģubūvētavas streika komiteja parakstīja Gdaņskas līgumu, kas deva tiesības strādniekiem streikot un izveidot pirmo neatkarīgo arodbiedrību “Solidaritāte”. Gdaņskas līgums tiek uzskatīts par komunisma totalitārisma beigu sākumu.

Kroders 70. un 80. gados ir tuvs ar režisoriem Feliksu Deiču, Nauri Klētnieku. Savukārt mēģinājumi tuvināt Šekspīru mūsdienām ar formas elementu palīdzību un vispārināt lugu tēmas, meklēt paralēles dzīvē pēc O. Krodera pirmajiem Šekspīra iestudējumiem kļuva par raksturīgu tendenci. 1977. gadā Ādolfa Šapiro iestudētajā “Romeo un Džuljetā” Jaunatnes teātra krievu trupā neviens vairs necenšas rādīt Veronu, darbība norisinās Andra Freiberga radītā “baložu būdā”, kur abi jaunieši bēg no skarbās pieaugušo pasaules. 1989. gadā Valentīns Maculēvičs Valmierā iestudē skandalozu “Romeo un Džuljetu”, kur uz skatuves notiek sadursme starp krievu un latviešu valodā runājošajiem.

Interpretējot Šekspīra darbu tulkojumus, Kroders savdabīgi risinājis ne tikai tulkotiem tekstiem raksturīgās lingvistiskās un kultūras atšķirības, bet idejiski sapludinājis arī dažādus laikmetus, runājot par attiecīgā laika skatītājiem aktuālām tēmām, tomēr ne vulgarizējot un nenoplicinot oriģināla daudzslāņaino vēstījumu.

Izmantotie avoti

- Dzene, L. *Drāmas teātris*. Rīga, Zinātne, 1979.
- Grēviņš, M. *Dailes teātris*. Rīga: Liesma, 1971.
- Gudriķe, B., Hausmanis, V., Kiršentāle, I., Vilsons, A. *Šekspīrs un latviešu teātris*, Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1964.
- Hausmanis, V. Klasika un šodiena. *Karogs*, Nr. 11, 01.11.1966.
- Em. Gr. Māksla. Nacionālais teātris. *Kadets*, Nr. 4, 01.04.1933. 51. lpp.
- Freinberga, S. *Olģerta Krodera laiks*. Rīga: Likteņstāsti, 1996.
- Freinbergs, K. Šekspīra “Hamlets” un M. Čehovs. *Teātra Vēstnesis*, Nr. 2, 01.10.1932. 6. lpp.
- Kalniņš, J. Otello. *Cīņa*, Nr. 270, 15.11.1952.
- Kroders, O. Mūsu viesis. *Māksla*, Nr. 3, 01.07.1964. 53. lpp.
- Kurmīte, I. “Otello” Akadēmiskajā Drāmas teātrī. *Literatūra un Māksla*, Nr. 44, 02.11.1952.
- No Engurehm. *Latviešu Avīzes*, Nr. 16, 22.04.1826. 2. lpp.
- Pabriks, A. *Solidaritāte vajadzīga arī šodien*. Pieejams: <http://www.mfa.gov.lv/aktualitates/zinas/raksti-un-intervijas-prese/2005/artis-pabriks-latvijas-republikas-ar-lietu-ministrs-quot-solidaritite-ir-vajadzīga-ari-sodien-quot-latvijas-avize> (skatīts 10.09.2014.)
- Radzobe, S. (sastād.). *1945–1950. Teātris, drāma, kritika*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2013.
- Stāviķis, T. Romeo un Džuljeta. Recenzijas vietā. *Dadzis*, Nr.19, 01.10.1966. 6. lpp.

- Svarinska, M. Georgijs Tovstonogovs. *Teātra režija pasaulē, I. daļa*. Rīga: Jumava, 2009.
- Šekspīrs, V. *Hamlets*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.
- Tišheizere, E. *Abpus rāmjiem*. Liepāja: LiepU, 2014.
- Venuti, L. Translation, Intertextuality, Interpretation. *Romance studies*, vol. 27, No. 3. Swansea University, 2009.
- Zelmenis, G. Kultūras pārraudzība un cenzūra Latvijā padomju okupācijas apstākļos 1940.–1941. gadā. *Latvijas vēsture 20. gadsimta 40.–90. gados. Latvijas Vēsturnieku komisijas 2006. gada pētījumi*. Rīga: Latvijas Vēsturnieku apgāds, 2007.
- Брук П. “Король Лир” – можно ли поставить эту пьесу? Pieejams:
http://teatr-lib.ru/Library/Brook/point/point_i.htm. (skatīts 09.09.2014.)
<http://www.teatramuzejs.lv/izstades/> (skatīts 15.05.2015.)
- Russia and Afghanistan*. Available: <http://www.understandingwar.org/russia-and-afghanistan> (viewed 10.09.2014.)

RECEPTION OF SHAKESPEARE IN SOVIET LATVIA: OĻĢERTS KRODERS'S INTERPRETATIONS

Abstract

The article offers a brief insight into theatrical productions of Shakespeare's plays in Latvia, focusing on the tragedy "Hamlet". The article also analyses four theatrical productions of William Shakespeare's plays by Oļģerts Kroders during the Soviet times: "Romeo and Juliet" (1966), "A Tragic Story of Hamlet, Prince of Denmark" (1972), "The Winter's Tale" (1980), and "Hamlet, Prince of Denmark" (1984). The theatrical productions of these plays demonstrate the influence of the world theatre processes on Kroders's creative handwriting. The article is an attempt to find a connection between the director's conception and the social situation of the historical period when the play was staged in Latvia. The materials used for the article include the reviews of every theatrical production in the press, two observations of the rehearsal process (1980–1984), the explications of the director in the copies of the text of the play and in his private archive, and the ideas Kroders expressed in my interviews in 2011 and 2012. When interpreting translations of Shakespeare's works, Kroders has remarkably solved not only linguistic and cultural differences which are characteristic of translated texts; he has also ideologically blended the two different epochs, addressing topical themes for the audience of Shakespeare's day, without vulgarising or impoverishing the multi-layered message of the original.

Keywords: *Kroders, Shakespeare, epoch, power, text, subtext.*